

der Blumen in Sträußen, Gehängen u. dergl. ist nicht diejenige der Loggien *Raffael's*, sondern mehr in der holländischen Weise der Zeit *Ludwig XIV.*

Man fühlt es den damaligen Franzosen und Franzöfinnen bis in die innerste Seele nach, wie wohl es ihnen zu Muthe war, von den angenommenen Elementen spanischer Grandezza, der castilianischen Würde und Gemessenheit *Ludwig XIV.* befreit zu sein und sich ihrem angeborenen *esprit gaulois* frei hingeben zu können. Das Wirken des letzteren trägt dazu bei, daß in der Weiterentwicklung des Stils der Maßstab der decorativen Elemente immer feiner wird, wie man dies in Fig. 354 bis 358 beobachten kann. Es handelt sich hierbei um die Abstufungen in der Stärke und Dicke der Formen und Linien, in welchen die launigsten Einfälle zierlicher Coquetterie und Phantasie ausgedrückt werden.

Nach den jüngsten Arbeiten von *P. de Nolhac* über die Decorationen in Versailles könnte man glauben, daß die jetzige Architektur des *Cabinet du Roi*, eines der wichtigsten Räume des Schlosses, der Thatfache widerspreche, daß der Stil der Wandrahmen stets feiner wird. Wir werden jedoch sehen, daß der Umbau von 1755 einen Theil der alten Decoration beibehielt und ergänzte oder daß diese Decoration sich wenigstens aus den Eigenthümlichkeiten der königl. Schule von Versailles erklären läßt.

8) Verschiedene Stilmoden oder Stilzweige der Zeit *Ludwig XV.*

Wir theilen die verschiedenen Stilrichtungen der Innendecoration während der freien Richtung der Zeit *Ludwig XV.* in folgende »*Genres*« oder »*Moden*«, die wirkliche Stilzweige bilden:

- α) Die königliche Schule oder die Schule von Versailles;
- β) die Palmbaum-Mode;
- γ) die Affen- und Chinesen-Mode (*Singeries et Chinoiseries*);
- δ) die *Rocaille*-Mode, und
- ε) die Rococo-Mode.

In der Hervorhebung, Trennung und Bestimmung der verschiedenen Zweige des *Louis XV.*-Stils haben wir uns vom Charakter der verschiedenen Richtungen, die wir zu erkennen glaubten, leiten lassen. Wir haben getrachtet, näher zu bestimmen, welche Eigenschaften einerseits mit den verschiedenen bestehenden Benennungen vom *Style Louis XV.*, *Style rocaille*, *Pompadour*, *rococo* zusammenstimmen und diese Zweige dadurch genauer abgegrenzt; für diejenigen Werke andererseits, die mit den bestehenden Namen nicht richtig bezeichnet waren, zugleich aber Kennzeichen aufweisen, die ihnen einen bestimmten Charakter und eine besondere Richtung verleihen, haben wir zu neuen Namen gegriffen, um in das Gesamtbild mehr Klarheit und Ordnung zu bringen⁵⁴²⁾. In dieser Weise ist der Zweig der »königlichen Schule« des Stils *Louis XV.* und der »Innendecorationen des Schlosses zu Versailles«⁵⁴³⁾ entstanden, und die »Palmbaum-Mode«, die zwar nur eine Unterabtheilung ist, aber dennoch, eben so wie die *Rocaille*-Richtung, einen besonderen Namen zu verdienen schien.

⁵⁴²⁾ Ich habe jedesmal ein besonderes Gewicht auf die Urtheile *Destailleur's* gelegt, sobald mir ein solches bekannt war, weil ich während eines zwanzigjährigen freundschaftlichen Verkehrs mit diesem Herrn seinen Werth immer mehr schätzen lernte. Selten findet man bei einem Architekten eine solche Fülle von Kenntnissen auf allen Gebieten der französischen Decoration seit der Renaissance. Die objective Auffassung, die Gewissenhaftigkeit, die ruhige Vorsicht, mit welcher er als fein fühlender Künstler und Ehrenmann Alles prüfte, verdienen im Interesse der Sache hervorgehoben zu werden.

⁵⁴³⁾ *Style de l'École royale* oder *le courant des décorations du château de Versailles sous Louis XV.*

349.
Leichterwerden
der
Formen.

350.
Benennung
der
Moden.

Défaillleur pflegte die Bezeichnungen *Style Régence* und *Style Louis XV.* zu gebrauchen . . . Die erste Bezeichnung bezieht sich auf den Uebergang des Stils *Louis XIV.* auf den Stil *Louis XV.*; letzterer hat für ihn etwa seit 1735—36 geherrscht. Den Ausdruck *Style rocaille* oder *rococo* hat er (so weit ich mich erinnere) niemals gebraucht.

a) Mode der königlichen Schule oder des Schloffes zu Versailles.

351.
Charakter.

Das Eigenthümliche der hierher gehörigen Gruppe von Werken ist erstens, daß sie, so zu sagen, am Charakter des Rahmenwerkes der *Galerie Dorée* in Paris fest hält und eine Weiterentwicklung im Sinne einer allmählichen Verfeinerung derselben bildet; fürs zweite geht sie am eigentlichen *Rocaille*-Stil vorüber, nimmt nur sehr wenige Elemente dieses »Genre« auf und ordnet sie dann maßvoll unter; drittens verwendet sie inmitten der Linienführung dieses gemäßigten *Louis XV.*-Stils statt vieler *Rocaille*-Motive viele Blumen- und Blattmotive, Guirlanden u. s. w. des kommenden oder bereits auftretenden *Louis XVI.*-Stils. Wir haben es mit einem allmählichen Uebergang vom Stil *Bérain-Daniel Marot's* und der *Régence* in den Stil *Ludwig XVI.* zu thun, ohne daß eine eigentliche Durchwandelung der *Rocaille*- und *Rococo*-Moden stattfindet.

Die *Louis XV.*-Decorationen bekommen hierdurch einen weniger capriciösen, weniger coquetten, aber dafür anmuthigeren Charakter, als es bei den ausgesprochenen Beispielen der *Rocaille*-Richtung der Fall ist. Das *Cabinet de Madame Adélaïde* (bei *Rouyer: Salon des Médailles*) zu Versailles, von *Verberckt* 1753 decorirt⁵⁴⁴), zeigt diesen Charakter recht deutlich, der in der 1767 vom selben Meister decorirten vierten Seite⁵⁴⁵) des Raumes noch deutlicher ausgesprochen ist, namentlich im schönen Spiegelrahmen und im schmalen Wandstreifen. Die Bibliothek des Dauphin (1755) zeigt dieselbe Richtung. Diese Eigenthümlichkeiten mögen zum Theile daher rühren, daß bei den zwischen 1735, 1752 und 1767 öfter vorkommenden Umbauten, welche eine Veränderung der Decoration verursachten, der Befehl des *Marquis de Marigny* und Anderer dahin lautete, *d'employer tout le vieux*. Die Ergänzungen mußten daher genaue Wiederholungen älterer Formen sein und sich ihrem ruhigeren Stil anpassen. Andererseits ist es wahrscheinlich, daß man selbst am Hofe *Ludwig XV.* das Gefühl hatte, daß die Decoration der officiellen Residenz des Königs eine ruhigere, maßvollere Haltung haben müsse, als von Privatfalons und Boudoirs.

352.
Beispiele.

Die ganze Täfelung der *Chambre de la Reine* in Versailles, 1735 entstanden⁵⁴⁶), die 1738 ausgeführte Decoration der *Petite chambre à coucher* des Königs, die ebenfalls 1738 entstandene des *Cabinet de la pendule* mit ihrem Deckenfries von 1760, das *Cabinet intérieur de la reine* (1746), das *Cabinet de Madame Adélaïde* (1753), die *Bibliothèque du Dauphin* und von *Marie Joséphe* von Sachsen (1755) geben eine Reihenfolge von Arbeiten, an denen man die Weiterentwicklung des Stils *Louis XV.* in feinen besten Beispielen verfolgen kann. Die *Rocaille*-Motive sind nie überwiegend und mit großer Discretion angebracht. Aus diesem Mangel von *Rocaille*-Motiven in zwei Räumen, die *Alfred Darcel*⁵⁴⁷) um das Jahr 1736 datirt, hatte dieser sogar geglaubt, schließen zu müssen, die Entstehung des *Style rocaille* sei

⁵⁴⁴) Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 52 u. 54. — Bl. 53 zeigt die 1767 decorirte Seite.

⁵⁴⁵) Abgebildet von P. DE NOLHAC in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XIV. (1895), S. 224.

⁵⁴⁶) Die Decke ist zum Theile später, zum Theile vielleicht auch älter. — Abbildungen dieser Räume giebt P. de Nolhac in seinen in den Fußnoten 549—551 (S. 267) angeführten Studien.

⁵⁴⁷) Siehe: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, S. 53 u. 55.

wahrscheinlich später anzusetzen, als man dies meist anzunehmen pflegt. Nach *Nolhac* wären diese Werke fogar noch später, als *Darcel* annahm, und liegt hierin eine Bestätigung unferer Auffassung, daß in den Bauten des Verfailer Schlosses die *Rocaille*-Motive überhaupt wenig verwendet wurden⁵⁴⁸).

β) Palmbaum-Mode.

Eine der frühesten Formen, unter welchen man eine Befreiung vom Zwang der Richtung *Ludwig XIV.* fucht und zugleich eine gewisse Neigung für freie Naturformen bekundet, offenbart eine besondere Vorliebe für die Formen des Palmbaumes, sowohl des Stammes, als auch der Krone und der Zweige. Es bildet sich, so zu sagen, ein »*Genre palmier*« aus, eine Stilrichtung der *Louis XV.*-Zeit, vergleichbar mit dem »*Genre rocaille*«, in welchem aber die »*Rocaille*-Motive« durch »Palmbaum-Motive« ersetzt werden. So viel wir wissen, ist auf das Zusammenhängende dieser Erscheinung noch nicht hingewiesen worden. In dieser Richtung wurde die neue Decoration des Schlafzimmers der Königin (*Chambre de la Reine*) im Schloß zu Verfailles 1735 von *Verberckt* ausgeführt. Die Seitenpfeiler des Spiegels der Hauptfüllungen und Sopraporten sind als Palmenstiele gebildet, deren Blätterkronen Medaillons stützen oder den Ausgang des oberen Abchlusses bilden⁵⁴⁹). Oben sich umbiegende Palmbäume bildeten ebenfalls die Umrahmung der Alcoven-Oeffnung im kleinen Schlafzimmer des Königs (*Ludwig XV.*); diese Decoration wurde 1738 ebenfalls von *Verberckt* ausgeführt⁵⁵⁰).

Fernere Beispiele in Verfailles sind: der Spiegelrahmen im ehemaligen *Cabinet des Grand Dauphin* (1747) von *Verberckt*, welches später des Dauphin Vater von *Ludwig XVI.* wurde; der Spiegelrahmen im *Cabinet d'angle* oder *Salon de musique*, ursprünglich ebenfalls von *Verberckt* 1738 decorirt, mit Umbauten von 1760; *Nolhac* spricht hier von »*tiges de palmiers enguirlandés*«⁵⁵¹).

Ein sprechendes Beispiel dieser Vorliebe für Palmen war der Hochaltar, den *François Blondel II.* (oder der Jüngere) für die Kirche *St.-Sauveur* zu Paris ausführte (Fig. 65⁵⁵²).

Diese decorative Anwendung von Palmen in etwas auffallender Gröfse kommt schon in Italien vor. Als ausschließliche Umrahmung der *oculi* im Tympanon von Fenstern am *Collegio di Propaganda Fide* zu Rom hat sie *Borromini* angewendet. Eben so benutzt er sie in noch auffallenderer Weise als äußere feitliche Begleitung der Thürgewände und beinahe in ihrer ganzen Höhe am *Oratorio di S. Filippo Neri*; als sehr große Palmette durchbricht eine Palme den Giebel derselben Thür. Ferner hat er sie als äußere Begleitung des Rundbogens am Fenster über der Thür der *Sapienza* zu Rom angebracht, die nach der *Piazza di Sant' Eustachio* führt.

Eine ähnliche Verwendung der Palmen an deutschen Bauten findet man im Schloß zu Karlsruhe in der Capelle und als Spiegelrahmen im Empfangssaal, im Ritteraal des königl. Schlosses zu Berlin, im Schloß zu Schleifshaus und namentlich in demjenigen zu Bayreuth.

⁵⁴⁸) Am Kamin des Schlafzimmers des Dauphin (1747), im ehemaligen Cabinet des *Grand Dauphin*, zeigen die Bronze-Decorationen *Caffieri's* den bewegten *Rocaille*-Charakter *Meiffounier's*. Am Gefims dieses Raumes, eben so an demjenigen des *Salon de la Pendule* (1760) ist der *Rocaille*-Charakter klar ausgesprochen. In letzterem Raume geschieht dies in der Art, wie sie im Folgenden Fig. 358 zeigt.

⁵⁴⁹) *Pierre de Nolhac* hat (in: *Gazette des Beaux-Arts*, 3. Periode, Bd. XVI. [1896], S. 39) die Originalzeichnung für diese nur noch theilweise erhaltene Decoration veröffentlicht.

⁵⁵⁰) Derselbe in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. XIV. (1895) S. 219.

⁵⁵¹) Siehe ebendaf., Bd. XIV. (1895), S. 224; Bd. XVII (1897), S. 190.

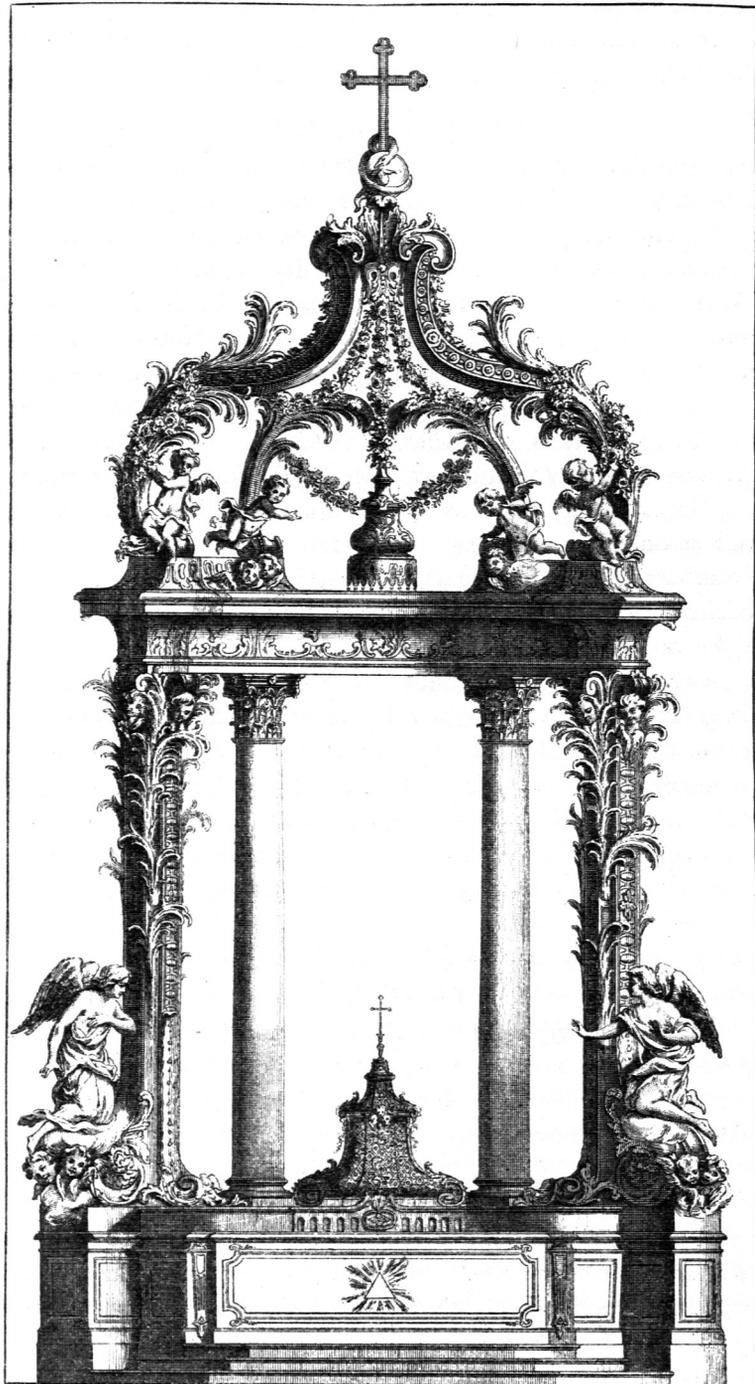
⁵⁵²) Facf.-Repr. nach einem alten Stich im *Cabinet des Estampes* zu Paris, Bd. Hd, 193.

353-
Beispiele
zu
Verfailles.

354-
Vorbilder
bei
Borromini.

355-
Deutsche
Beispiele.

Fig. 65.

Hochaltar der Marien-Capelle in der Kirche *St.-Sauveur* zu Paris ⁵⁵²).

γ) Affen- und Chinesen-Mode.

356.
Ursprung.

Eine andere decorative Richtung bildeten die fog. »*Singeries*« oder Affenscenen aus. Gegen das Ende der Regierungszeit *Ludwig XIV.* wurden chinesische Gegen-

stände ein Gegenstand des Luxus und der Mode. In den Compositionen von *Gillot* und *Watteau* spielt man europäische Spiele in chinesischen Trachten. »*Dans les idées du temps, des fils du ciel aux fanges il n'y avait qu'un pas*«, sagt *H. Chevignard*⁵⁵³). Hieraus, so wie aus der Geschicklichkeit der damaligen Thiermaler entstand die sonderbarste Mischung decorativer Motive, in welchen den Affen außer ihren natürlichen Handlungen eine Menge »Grotteskenfreiche« angedichtet werden. So entstanden im Schlosse zu Chantilly die *grande* und die *petite Singeries* und im *Hôtel de Rohan* (jetzt *Imprimerie nationale*) die berühmte Decoration von *Huet* (1745—1811) im Großen Saal; hier treiben Affen und andere Thiere, Mandarine, Frauen und Kinder durch einander mit den ergötzlichsten Späßen ihr Wesen und ihre Spiele.

Später kommen die Motive aus chinesischen Gärten, abfcheulich gebogene Stege, Geländer, Gartenhäuschen, Schaukeln, die eben so entfernt von der Wirklichkeit erscheinen, als die Pompejanischen Phantasien. Es entsteht das Werk von *Peyrotte* (ohne Datum, wohl um 1740), betitelt: *Livre des trophées chinoises, inventées par Peyrotte*.

δ) *Rocaille*-Mode.

Die Ausdrücke *Style rocaille*, *Genre rocaille* oder *Formes rocaille* gehören zu den häufigsten Bezeichnungen, die man bei gewissen französischen Schriftstellern findet, um den Stil *Louis XV.* oder eine seiner Formen zu benennen. Die Unbestimmtheit dieser Bezeichnungen nöthigt, der Sache näher zu treten. In den französischen Anschauungen über das Wesen und die Dauer des *Genre rocaille* herrscht keine rechte Uebereinstimmung. *Darcel*⁵⁵⁴) schreibt über den Begriff und den Beginn des *Style rocaille* Folgendes: »Gewöhnlich setzt man seinen Beginn in die Zeit der *Régence*;« doch möchte er mit Rücksicht auf die Decke des Schlafzimmers der Königin in Versailles, die um 1734 zum Theile neu decorirt wurde, den Beginn dieser Stilrichtung etwas später setzen. Er schreibt ferner: »*Boffrand*, etwa im zweiten Drittel des XVIII. Jahrhunderts, scheint diesen Stil geschaffen zu haben; er tritt an Stelle desjenigen, der aus den Compositionen *Bérain's* entstanden war«. *Raoul Rofières*⁵⁵⁵) sagt, gelegentlich der Reaction, die sich unmittelbar nach dem Tode *Ludwig XIV.* erhob: »*Robert de Cotte . . . se révèle du jour au lendemain un maître original en inventant le style rocaille*« und etwas weiter: »*Bientôt une forme particulière d'architecture se constitue, l'architecture des Petites-Maisons, celle que l'on appellera, à mesure qu'elle se développera, rocaille, Pompadour, rococo*.« Hieraus sollte man schließen, daß *Rofières* mit *Rocaille* den Beginn der Richtung, d. h. den *Style Régence*, die *Galerie Dorée* (1713), bezeichnen will. *Guilmard* braucht folgende Ausdrücke: *Sujets gracieux dans des rocailles* oder *Figures pastorales dans des rocailles*; ferner spricht er von *Rinceaux rocailles* (Rankenwerk *rocaille*) von *Rinceaux et feuillages rocaille*, *Motifs rocailles*, *Vases rocailles*, *Cartouches rocailles*. Ferner erzählt *Nolhac* von einem Fries des Cabinets des Dauphin (*Salle 46*⁵⁵⁶), im Erdgefchofs zu Versailles als gebildet aus *enroulements de rocaille où des oiseaux poursuivent des chiens*; bezüglich des Schlafzimmers des Dauphin (*Salle 49*) spricht er von der *large frise en partie dorée, où des divinités, mêlées à de petits amours*,

357.
Französische
An-
schauungen.

⁵⁵³) Siehe: *LECHEVALLIER-CHEVIGNARD. Les Styles français.* Paris 1892. S. 350.

⁵⁵⁴) Siehe: *ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, S. 54 u. 59.*

⁵⁵⁵) Siehe: *L'Évolution de l'Architecture en France* in: *Petite Bibliothèque d'Art et d'Archéologie publiée sous la direction de M. Kaempfen, Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre.* Paris 1894. S. 203 u. 204.

⁵⁵⁶) Es handelt sich um den Dauphin, Vater von *Ludwig XV.*, der am 9. Februar 1747 *Marie-Josèphe de Saxe* heirathete.

l'ébattent dans les rocailles. Im gleichen Raum giebt es einen Spiegel mit Palmenstämmen als Rahmen; darin gab es am Kamin *une coquille accostée de rocailles* ⁵⁵⁷).

Richtiger scheint es daher, die Bezeichnung *Rocaille* eher auf das decorative Element verschiedenartiger Muschelformen zu beziehen, die sich innerhalb einer *Louis XV.*-Decoration befinden, als streng genommen auf eine Phase des *Louis XV.*-Stils ⁵⁵⁸). Strenge Definition und stilistische Abgrenzung erscheinen schwierig, und daher ist es richtiger, von einem *Genre rocaille* zu sprechen und von *Rocaille*-Detail-Elementen oder -Motiven.

358.
Bedeutung
des Wortes
Rocaille.

In Deutschland scheint man geneigt zu sein, die Bezeichnung *Rococo* von *Rocaille* und *Rocaille* von *Roc*, d. h. Felsen, abzuleiten. Diese Anschauung kann theilweise richtig sein, da sie einer der Bedeutungen des Wortes *Rocaille* entspricht, dürfte jedoch nicht den eigentlichen Sinn wiedergeben. *Rocaille* bezeichnete allerdings in den Kunst-Encyclopädiën des XVIII. Jahrhunderts »*une sorte d'architecture pour imiter les rochers naturels*« in der Grotten-Architektur, wie sie *Palissy* oft beschreibt und im XVII. Jahrhundert vor *Lenôtre* üblich war. *Adeline* ⁵⁵⁹) erklärt das Wort *Rocaille*: »*Décoration de style rustique avec imitation ou adjonctions de rochers, de plantes etc. etc.*« Da jedoch in der Entwicklung dieser Stilrichtung nicht Felsenpartien, sondern Muscheln den Ausgangspunkt bilden, scheinen zwei andere Bedeutungen des Wortes *Rocaille* hier in Betracht zu kommen.

Als *Rocaille* bezeichnet man auch »*certains assemblages de coquillages mêlés de pierres inégales et brutes, qu'on trouve au milieu des rochers*« und scheinbar hiervon abgeleitet eine Decoration von Muscheln und Kieselsteinen, die an einer rohen Steinfläche angebracht sind. Die Anwendungen der *Rocaille*-Motive in Frankreich entsprechen viel mehr der Nachahmung stellenweise eingelassener Muscheln, als ganzer Felsblöcke.

Das Wort *Rocaille* kommt schon auf Stichen des XVIII. Jahrhunderts vor, so z. B. in einer Folge von *A. Peyrotte* (1743), bezeichnet als »*Vases Rocailles*« und ein Blatt mit 6 »*Cartouches Rocaille*«. Von *F. Boucher* giebt es 6 große Füllungen, von denen eine als »*Rocaille*« bezeichnet ist; Muschelgruppen bildet das Hauptmotiv derselben. Eine Folge von *De la Fosse*: »*Nouveaux tableaux d'ornemens et Rocailles*« besteht aus recht eigentlichem *Rococo*-Ornament: Curvenrahmen aus Muschelwerk, naturalistischen Motiven etc.

Da endlich die Muschelränder auf eine Anwendung der regelmässigen »Nichenmuschel« bei *Michelangelo* zurückzuführen ist, so scheint der Begriff von *Rocaille* als »Muschelwerk« und nicht als »Felspartie« der Ursprung der Bezeichnung dieser Stilrichtung zu sein.

359.
Ursprung
der *Rocaille*-
Motive.

Wir sehen somit die Einen den Beginn der *Rocaille*-Mode in die *Galerie Dorée* (seit 1713) setzen; Andere möchten sie erst um 1735 beginnen lassen. Die Einen, wie *R. Rosières*, wollen die Erfindung des »Genre« dem *Robert de Cotte* zuschreiben, die Anderen, wie *Guilmard*, dem *Meissonnier*, der die zweite Phase des *Louis XV.*-Stils ausgebildet hätte. In Wirklichkeit sehen wir *Rocaille*-Motive schon 1713 in der *Galerie Dorée*; andererseits scheinen in Versailles die wenigen ausgesprochenen Bei-

⁵⁵⁷) Siehe: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1897, S. 190.

⁵⁵⁸) Dies scheint auch die Auffassung *Vaudoyer*'s zu sein, einem der wenigen französischen Architekten von Bedeutung, die einen Ueberblick über die ganze Entwicklung der französischen Architektur zu geben versuchten: »*Dans les décorations intérieures*,« schreibt er, »*le désir de ramener l'ornementation à un style plus pur avait produit de la sécheresse, et pour vouloir s'éloigner de ce genre dit rocaille qui caractérise l'époque de Louis XV, on était tombé dans une sorte de coquetterie maniérée et mesquine tout à la fois.*« (Siehe: *Patria, La France ancienne et moderne morale et matérielle etc.* Paris 1847. Bd. II, S. 2191.) Von diesem Sinne ausgehend, scheint *Vaudoyer* die Bezeichnung *Rocaille* einigermassen als Benennung der ganzen freien Phase *Ludwig XV.* aufzufassen.

⁵⁵⁹) In seinem »*Lexique de termes d'art*«. Paris 1884.

spiele erst ziemlich spät entstanden zu sein; so ist z. B. die Gesimseinfassung der Decke in der *Salle de la pendule* erst 1760 angebracht worden. Demnach ergibt sich, daß das *Genre rocaille* keine eigentliche Phase des Stils *Louis XV.* ist, sondern eine decorative Richtung, die während der ganzen Dauer des Stils angewendet wurde, allerdings aber seit 1735 etwa außerhalb von Versailles die vorherrschende wird.

Was diese Auffassung bestätigt, ist erstens, daß der Ursprung und die Entwicklung der *Rocaille*-Mode, wie schon gesagt wurde, entschieden aus der Anwendung der Muschelformen, nicht aus einer Nachahmung von künstlichen Felsenpartien und Grottenwerk hervorging — erst in der späteren Entwicklung, die man als Rococo zu bezeichnen berechtigt ist, wird die Darstellung grottenartiger Gebilde klar erkenntlich —; zweitens ist der Umstand maßgebend, daß die Anwendung beider *Rocaille*-Elemente: Muschelränder und Felsenmotive, bedeutend älter ist.

Der Ursprung des schmalen gerippten muschelartigen *Rocaille*-Motivs als fortlaufende oder bloß stellenweise Begleitung eines Rahmenprofils kann durch ununterbrochene Ableitung bis auf Details von *Michelangelo* am Aeußeren von St. Peter in Rom zurückgeführt werden; über den Fenstern der Attika im Gesims sind Muscheln von halbrunder Form, die Spitze nach unten, angebracht; in diesen Muscheln ist ein kleines Rundfenster mit seinem Rahmen hineingesetzt, das von den Canneluren des nicht verdeckten Theiles der Muschel wie ein *Rocaille*-Motiv strahlenförmig umgeben wird. An der Attika der Fassade hat *Moderna* das Motiv wiederholt. Ganz ähnlich hat es *Borromini* in *San Giovanni in Laterano* zu Rom angebracht, und zwar über der Thür zur Wendeltreppe neben der *Porta Santa*.

Muscheln kommen bei *Michelangelo* auch vor: am Capitol, als Tympanonfüllung der Fenster des I. Obergeschoßes; am Aeußeren von St. Peter in Rom, im Tympanon der oberen Giebelfenster, in der Attika als Mittelmotiv des Fenstergesimses, in den kleinen Nischen als Gewölbe-Decoration und an der *Porta Pia* zu Rom als Giebelfüllung der Seitenfenster.

Statt Rundfenster hat *Bernini* öfters Wappenschilder inmitten von Muscheln hineingesetzt, deren Rahmen von letzteren ebenfalls in radianter Weise umgeben werden; er legt diese Muschelränder bereits in eine Cartouche hinein. Beispiele hiervon sieht man am *Palazzo Barberini*, am Thor des Spitals von *Santo Spirito in Saffia* zu Rom. *Borromini* hat das Gleiche in viel sichtbarer Weise gethan, im Wappenschild über der inneren Hauptthür von *San Giovanni in Laterano* zu Rom. Am Kamin des Saales im *Palazzo Barberini* endlich hat *Bernini* einen von vorn gesehenen Kopf inmitten einer Muschel gesetzt, deren Canäle, bereits palmetten- oder blattartig behandelt, den Kopf umgeben.

In der *Galerie d'Apollon* im Louvre zu Paris⁵⁶⁰⁾ hat schon *Lebrun* genau das Motiv eines in eine Muschel hineingesetzten Kopfes, die letzteren wie Strahlen eines Heiligen Scheines umgiebt, übernommen und in schlufssteinartigen Bildungen angebracht.

Gehen wir nun zum *Régence*-Stil über. Schon an *Rob. de Cotte's Galerie Dorée* (1713—19) tritt die Muschel mehrfach nicht als Hoch-Renaissance-Motiv, sondern als *Rocaille*-Element auf, und zwar auch hier wieder als Hintergrund und von Medaillon-Profilen im Schlufsstein der Rahmen (Fig. 355), dann viertelkreisförmig die unteren Ecken des Spiegels bildend und als Vorbereitung für die Wandleuchter (Fig. 64, S. 261). Auch die Muscheln, welche die Wölbung der Nischen zu bilden scheinen, sind unregelmäßig gebildet und im Centrum noch einmal von einer zweiten kleineren Muschel bedeckt, so zu sagen als Hintergrund für den Kopf der Statuen.

Wir gelangen nun zum eigentlichen *Genre rocaille*. Hier ist gerade in der berühmten Decoration von *Boffrand* im *Hôtel de Soubise* zu Paris dieser weitere Zusammenhang besonders klar zu sehen. Im Schlafzimmer der Fürstin *Rohan*⁵⁶¹⁾ ist in der Wandfüllung zwischen Thür und Spiegel ein Medaillon mit Relief-Darstellung genau inmitten einer Rundmuschel angebracht, deren nicht verdeckter Theil wie

560) Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 33—34.

561) Abgebildet ebendaf., Bd. II, Bl. 66—67.

eine schmale fortlaufende, wellenförmig geränderte, cannelirte *Rocaille*-Umränderung des Medaillon-Rahmens wirkt. Die Uebertragung dieses Motivs auf das Medaillon im Fries über dem Spiegel ist aus Gründen ästhetischer Analogie ganz natürlich. Und von hier als kammartige Begleitung des oberen Abchlusses des Spiegelrahmens ist der Zusammenhang so offenbar, daß es keines weiteren Beweises bedarf, um die Art der Verbreitung solcher Muschelkämme auf andere Stellen von Rahmenformen sofort verständlich zu machen. Im Salon des Hôtels über der Thür (Fig. 356) sieht man eine ähnliche Uebertragung auf eine Medaillon-Umränderung.

Von diesem schmalen Muschelrande bis zu feiner Behandlung als Blätterrand, wie im Medaillon über dem Spiegel im Saal des ehemaligen *Hôtel de Roquelaure* (um 1740) zu Paris, jetzt Ministerium der öffentlichen Arbeiten, ist eigentlich nicht einmal ein Schritt⁵⁶²⁾; es ist nur die Variante desselben Motivs. In der Sopraporte desselben Saales ist der Rahmen selbst als solche gerippte Muschelform behandelt; im Schlußstein-Motiv des Rahmens sind drei Muscheln zusammengruppiert.

An der Decke des Schlafzimmers der Königin im Schloß zu Versailles sind die vier Medaillons in den Mitten der Deckenwölbung, welche aus der Erneuerung von 1735 stammen, in Muscheln hineingesetzt, die aber cartouchenförmig gerändert sind. Oben ist der schmale *Rocaille*-Rand blattartig gebildet, und der frei gebliebene Rand der Muschel-Cartouche ist mit zwei Reihen langer schmaler Muscheln schuppenartig verkleidet. Das Medaillon über dem Spiegel in der *Petite chambre à coucher du Roi* zu Versailles (1738) ist ebenfalls inmitten einer Muschel angebracht, die hier einen *Rocaille*-Rahmen bildet. An den Fenstern des Palastes des Fürsten *Pio* zu Rom hat *Camillo Arcucci* einen Fries mit **S**-förmigem Profil vortretend ausgeführt, dessen von Sarkophagen entlehnte **S**-Cannelirung sich mit einem gebrochenen **S**-Giebel einer inneren Umrahmung verbindet; sie wirken bereits wie manches derjenigen *Rocaille*-Motive, von denen man nicht recht weiß, ob es Leder, Blätter oder Muschelcanäle sind.

Auch das zweite decorative Element der *Rocaille*-Mode, die Nachbildung von grottenartigen Gebilden aus natürlichen Felsen, beruht auf älteren Vorbildern. Wir finden sie bei *Bernini* und in den Grotten von *Bernard Palissy*. Bei diesen, eben so wie im XVII. Jahrhundert, ist es eine der Formen, worin sich das Bedürfnis nach freieren Formen der Natur ausdrückt.

Ein wichtiges Vorbild für die Verwendung von Naturgegenständen, von unregelmäßiger Form noch mehr als für die Detailform selbst, hat offenbar *Bernini* an der Fassade des *Palazzo della gran Curia Innocenziana*, jetzt Palaß des Parlaments, zu Rom gegeben; der ganze Palaß bedeutet glatt und architektonisch aus einer Felswand herausgemeißelt zu sein. An den Ecken hat man noch Naturfelsen gelassen. Namentlich aber ist der ganze Fries des Fensters einigermaßen als obere Begleitung des Fensterrahmens wie eine Felsenfläche stehen geblieben. Eben so ragt aus der Fensterbank eine größere Partie noch nicht abgespitzten Felsens hervor. An *Bernini's* Entwurf für den Louvre war die ganze Grabenböschung der Fassade als Felswand gedacht. *Bernini's* Brunnen auf der *Piazza Navona* zu Rom muß auch hier angeführt werden; die natürlich und unregelmäßig gebildeten Felsen mit ihren natürlich wachsenden Pflanzen, in Stein ausgehauen, die Flusgestalten, das päpstliche Wappen und der Obelisk, der auf diesem Unterbaue sich erhebt, sind eine wahre »combinazione« für die Zeit *Watteau's* und die *Rocaille*-Periode. Auch der Brunnen *Bernini's* auf der *Piazza Barberini* zu Rom mit dem Tritonen hat etwas vom *Rocaille*-Geist an sich.

Diese Beispiele genügen, um jedes andere Auftreten des *Rocaille*-Elementes verständlich zu machen. In Fig. 358 (vom Schloß Rambouillet) sieht man z. B. aus dem Gebiet des *Rocaille* Meerweibchen, Polypenfiguren, ein Füllhorn und eine Stachelmuschel als Blattwerk ausgebildet.

⁵⁶²⁾ Abgebildet ebendaf., Bd. II, Bl. 77.

Der damalige Drang, sich mehr und mehr dem freien Linienpiel der Phantasie hinzugeben, verbunden mit der Neigung, Elemente aus der freien Natur anzuwenden, führt zur Entwicklung einer befonderen Decorationsrichtung. Der Wunsch, sich möglichst von den Fesseln des Regelmäßigen zu befreien, die zunehmende Freude am harmonisch geschwungenen Aufbau unsymmetrischer Formen führen dazu, unter den Werken der Schöpfung Vorbilder zu suchen, welche nach ähnlichen Principien geformt zu sein scheinen. Man greift zu den verschrobensten Muschelgebilden mit oder ohne Spitzen. Sie werden meistens in länglicher Form eines Kammes als seitliche Verstärkungen an die rahmenartigen Elemente einer Composition oder als Bekrönung einzelner Theile derselben angebracht. Ein anderes Mal benutzt man sie, um eine Vertiefung an einer Ecke auszufüllen oder den Uebergang zwischen zwei verschiedenen Richtungen zu vermitteln. Man giebt ihnen jede Form, die die Composition verlangt; zuweilen sind sie festonirt, mit Oeffnungen durchbrochen, wie eine Porzellanmasse, die wiederum plötzlich die Form und Bewegung einer davon eilenden Welle annimmt. Palmenblätter, die ebenfalls aus Porzellan zu sein scheinen, verschiedene Reiser und Blätter, C-Bogen, Cartouchen und alles nur Denkbare verbinden sich mit diesen Gebilden.

362.
Anwendung
der Rocaille-
Motive.

Es ist übrigens nicht immer leicht zu sagen, was reine *Rocaille* ist; denn diese Formen sind stellenweise mehr blattartig durchgebildet, ein anderes Mal wie ein ausgeschnittener bearbeiteter Stoff.

Zuletzt bekommen diese *Rocaille*-Motive eine Art decorative Unabhängigkeit; man legt den Hauptwerth auf die Textur ihrer Fläche, ihre bewegten Umriffe. Man giebt ihnen daher unter Umständen auch die fein auslaufende Spitze und die Zacken eines Distelblattes. Bei *Oppenordt* findet man Drachenflügel, ja ganze Adler, die man, wenn man den Umriss nicht sähe, für ein *Rocaille*-Motiv ansehen möchte. Man ist zuletzt durchaus berechtigt, von »*enroulements de rocaille*«, d. h. *Rocaille*-Rankenwerken zu sprechen. Für Manche gelten die Werke *Meiffonnier's* als Typen der *Rocaille*-Mode.

Germain war einer der Künstler, die am meisten zur Entwicklung dieses Formensystems beigetragen haben. Oft weiß man nicht, ob es Muschel- oder Wellenformen sein sollen, die dargestellt sind⁵⁶³). Man glaubt in den *Rocaille*-Formen oft die unerfassliche Linie der Wellenspitzen zu sehen, die, vom Winde gerillt und emporgeschlagen, an einem Mauerdamme entlang getrieben werden. *Springer* erinnert an die unerhörte Beliebtheit der Porzellanarbeiten im vorigen Jahrhundert. In der That erinnern manche durchbrochene Formen in Verbindung mit den *Rocaille*-Formen an Gegenstände, die aus diesem Material hergestellt sind.

363.
Meister
der
Rocaille-Mode.

P. E. Babel war einer der bekanntesten unter den *dessinateurs de rocailles*. Er war ebenfalls Goldschmied, Zeichner und Kupferstecher um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts und starb 1770.

François de Cuvilliers, der Vater (1698—1768), der in Deutschland viel gearbeitet hat, scheint einer der Hauptmeister dieser Richtung zu sein.

Die überaus leicht bewegten, feinsten Formen, die wie coquett-graciös improvisirt hingezaubert zu sein scheinen, dürften einerseits die Salons des Schlosses zu Rambouillet (Fig. 358) bieten, andererseits die Gewölbe-Decoration des ovalen Saales im *Hôtel de Soubise* zu Paris. Hier sind die Formen, obgleich zum Theile eben so

364.
Französische
Beispiele.

⁵⁶³) GERMAIN, P. *Eléments d'orfèvrerie*. Paris 1748. (Abbildung in: JESSEN, a. a. O.) S. 121.
Handbuch der Architektur. II. 6.

leicht und capriciös, mehr in Gruppen vereint, die scharfer von den leer gelassenen Zwischenflächen abstechen. In Rambouillet ist die Decoration, ohne irgend wie eintönig zu sein, gleichmäßiger ausgearbeitet. Der Salon des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten in Paris, ehemaliges *Hôtel de Roquelaure*⁵⁶⁴), scheint um 1740 decorirt worden zu sein. Die Decoration ist weniger frei und fein bewegt, als diejenigen des *Hôtel de Soubise*, ist fester, als die von Rambouillet, aber dennoch mit beiden etwas verwandt.

Gegen 1735 wurde *Boffrand* mit der Innendecoration des nach 1697, wohl um 1706, von *Delamaire* begonnenen *Hôtel de Soubise* beauftragt, das einen Theil der jetzigen *Archives Nationales* zu Paris bildet. Verglichen mit der strengen Formalität des *Grand Roi* konnte es keinen größeren Gegenatz geben, als diese geschwungenen Ausgüffe freier Phantasie und Caprice, die man hier in den oberen Abschläffen der Wand-Decoration (Fig. 356) und in der reich verschlungenen Decoration des Gewölbes sieht. Der ganze Gegenatz zwischen dem *Louis XIV.*- und dem *Louis XV.*-Stil ist bereits hier ausgesprochen. Und doch mischen sich mit den willkürlichsten Gebilden des Rococo bereits die naturgetreuen, leichten Blattzweige und Reiser der natürlichen Pflanzen des nahenden *Louis XVI.*-Stils. Wäre die Innendecoration *Boffrand's* für das *Hôtel de Soubise* zu Paris wirklich schon 1706, wie Viele berichten, entstanden, so müßte die Stilentwicklung dieses Meisters um 10 bis 20 Jahre vorgeschrittener sein, als die von *R. de Cotte*. Wir glauben jedoch an die Richtigkeit der Angabe *Darcel's*⁵⁶⁵), der diese Decoration in die Jahre 1735–40 setzt. Sie ist noch erhalten. Die vorzügliche malerische Ausschmückung der Füllungen, Sopraporten u. f. w. rührt von *Natoire*, *Carle Vanloo*, *Boucher* und *Trémolière* her. Werke der beiden letzteren sind von 1737 und 1739 datirt, und dies dürfte für die Richtigkeit der Datirung *Darcel's* entscheidend sein⁵⁶⁶).

In Frankreich beschränkt sich im Wesentlichen die *Rocaille*-Mode auf das Einschalten einer meistens geringen, nicht überwiegenden Zahl von *Rocaille*-Elementen, so zu sagen, wie sporadisch auftretender Incrustationen inmitten von *Louis XV.*-Compositionen, deren Charakter in Art. 344 (S. 263) besprochen wurde. Wenn man nur ausgeführte Beispiele in Betracht zieht, begreift man nicht recht, warum man diese mit einem besonderen Namen bezeichnet hat.

Um zu einem eigentlichen Verständniß dieser Bezeichnung und Richtung zu gelangen, ist es nöthig, einerseits den gestochenen Compositionen von Meistern, wie *Babel* und *Cuvilliés*, zu folgen, aus denen der Rococo hervorging, andererseits einen Blick auf die Ausbildung der *Rocaille*-Mode durch französische und andere Meister in Deutschland zu werfen.

Hier sind vor Allem die Arbeiten von *Cuvilliés* in der Amalienburg im Nymphenburger Park bei München zu nennen. Das sog. Silberzimmer daselbst mit feinem blauen Grund zeigt eine Nuance der Stilentwicklung und Decoration, die nach der Ansicht *Destailleur's* in Frankreich selbst ihres Gleichen nicht hat. Besonders bezeichnend ist, daß im Gegenatz zu den meisten Schöpfungen der *Louis XV.*-Zeit wir hier nicht bloß vor einer rahmenartigen Decoration stehen, sondern daß Stuck-

365.
Beispiele
in
Deutschland.

⁵⁶⁴) Abgebildet in: ROUYER, E. & A. DARCEL, a. a. O., Bd. II, Bl. 75–79.

⁵⁶⁵) Siehe ebendaf., Bd. II, S. 59 ff.

⁵⁶⁶) *Charles Normand* bezeichnet (in: *Nouvel itinéraire — Guide artistique et archéologique de Paris*. Paris 1895–96. Bd. I, S. 381) diese Appartements als *décorés par l'architecte Boffrand de 1735 à 1740 avec une magnificence et un goût incroyables*. *Rivoalen* (in: PLANAT, P. *Encyclopédie de l'architecture etc.* Bd. VI. Paris 1892. S. 575) folgt auch dem irrthümlichen Datum 1706.

Decorationen wie Ledertapeten die ganzen Wandfelder füllen⁵⁶⁷⁾. Wir stehen hier nicht vor *Rocaille*-Motiven, die mehr oder weniger zahlreich innerhalb einer *Louis XV.*-*Decoration* beinahe schiefer vertheilt sind; vielmehr bilden die *Rocaille*-Motive in der unteren Hälfte, so wie oben, einen zusammenhängenden Aufbau. Zwei große Aeste oder, richtiger, zwei kleine Bäume kreuzen sich in der Füllung; oben bewegen sich Putten inmitten von *Rocaille*-Aesten und -Guirlanden in phantastischen Spielen. Bezeichnend ist ferner, daß im Silberzimmer die Rahmen der kleinen Thüren mit ihren hohen Sopraporten oben und unten besonders hervortretende Ecken haben, die als *Rocaille*-Ohren gebildet sind. Wenn das von *Dohme* angegebene Datum für die Vollendung des Silberzimmers (1734) richtig ist, so hätten wir hier einen französischen Zweig des *Genre Rocaille* auf deutschem Boden, der scheinbar den Charakter dieser Richtung vollständiger ausdrückt, als die französischen gleichzeitigen Beispiele. Jedenfalls würde es bestätigen, daß die *Rocaille*-Mode mit dem eigentlichen *Style Louis XV.* gleichzeitig war und nicht erst eine spätere Entwicklung desselben darstellt.

Der runde Speisesaal in der Amalienburg, angeblich 1734 erbaut, ist ebenfalls ein sehr schönes Werk, welches eine gewisse Verwandtschaft mit dem ovalen Salon des *Hôtel de Soubise* zu Paris zeigt, aber dennoch eine selbständige Entwicklung des Stils bekundet.

Vielleicht ist das letzte Wort des *Genre Rocaille* ebenfalls in Deutschland zu suchen. Der Spiegelrahmen⁵⁶⁸⁾ über einem Eckkamin des Schlosses zu Würzburg scheint den reichsten Grad der Entfaltung dieser Richtung zu zeigen. Um den eigentlichen Rahmen zieht sich ein viel breiterer, ganz durchbrochener, der wie aus zwei ununterbrochenen Linien von *Rocaille*-Ranken gebildet ist, die sich oben zu einer großen Mittelcomposition verbinden, welche sich wie das funkelnde Bouquet eines brillanten *Rocaille*-Feuerwerkes entwickelt. Das Ganze scheint eine Weiterentwicklung des Stils von *Cuvilliers* im Silberzimmer der Amalienburg zu sein. Es zeugt von einer solchen Meisterschaft in der Bewältigung der unerforschlichen Launen der reichsten Phantasie, daß man es noch nicht bedauert, eigentlich schon im Gebiet des Ueberladenen zu sein. Hier ist die *Maestria* der Technik eben so unbeschreiblich, als das Unbegrenzte der Phantasie. Wie an der Amalienburg und an den Sopraporten im Thronsaal zu Würzburg ist die Zahl der leicht auslaufenden Motive der Decoration unzählig. Die Behandlung der Flächen und Spitzen ist so meisterhaft für die Bildung von glücklichen Glanzpunkten in der Vergoldung und im Silber berechnet, daß man vor diesem wahrhaft »*sparkling effect*« geblendet stehen bleibt.

Nach solchen Leistungen war die *Rocaille*-Decoration an die Grenzen des menschlichen Könnens gelangt. Sie verzichtet auf weitere Verbindungen des *Rocaille*-Werkes und der Phantasie. Sie begnügt sich, in einzelnen Fällen Muscheln von polypenartiger Verzweigung ohne jede Zuthat als Schlusssteine, Eckgarnituren oder dergl. inmitten einer strengeren Architektur aufzusetzen⁵⁶⁹⁾.

e) Rococo-Mode.

Mit der Rococo-Mode gelangen wir an das letzte Stadium der Entwicklung der freien Strömung während der zweiten Periode der Renaissance; ja man darf sagen der ganzen französischen Renaissance bis zur damaligen Zeit.

366.
Bestimmung
des Begriffes
»Rococo«.

⁵⁶⁷⁾ Abgebildet in: DOHME, R. Barock- und Rococo-Architektur. Berlin 1884—91. Bd. II, Bl. 112—113.

⁵⁶⁸⁾ Siehe: GURLITT, C. Das Barock- und Rococo-Ornament Deutschlands. Berlin 1885—89. Bl. 13, 21, 24, 79.

⁵⁶⁹⁾ Im Festsaal des Schlosses zu Würzburg. Abgebildet ebendaf. Bl. 27 u. 80.

Wir bedauern nur das entschiedenste die zunehmende Gewohnheit gewisser Kunsthistoriker, den Worten Barocco und Rococo einen viel zu ausgedehnten Begriff zu geben. Es ist wohl sehr bequem, Schlagwörter zu haben, um eine ganze Kunst-richtung zu bezeichnen; es wäre aber besser, nach neuen, wirklich richtigen Bezeichnungen zu suchen und den alten ihren präcisen Sinn zu lassen, als sie auf Kunst-richtungen ausdehnen zu wollen, die sie unrichtig bezeichnen. Wir gebrauchen das Wort Rococo an dieser Stelle in so beschränkter Weise, als möglich, und ausschließ-lich als eine Mode des *Louis XV.*-Stils, die aus der Uebertreibung der *Rocaille*-Mode hervorgegangen ist. Auf den Ursprung dieser Richtung werden wir gelegentlich der Besprechung der verschiedenen Phasen zurückkommen.

Als grundlegende Eigenschaften, die dem Begriff »Rococo« entsprechen, dürften anzuführen sein:

- a) die Uebertreibung der Charaktere des *Genre Rocaille*;
- b) das Aufgeben der Symmetrie in Fällen, wo sie natürlich und berechtigt erscheint;
- c) gewisse Ausschweifungen der Phantasie, die etwas so Unwahrscheinliches und Unnatürliches an sich tragen, daß sie sich einer gewissen ironischen Beurtheilung aussetzen und eine Uebertreibung des Barocken bilden, durch die man sich der Lächerlichkeit preisgibt.

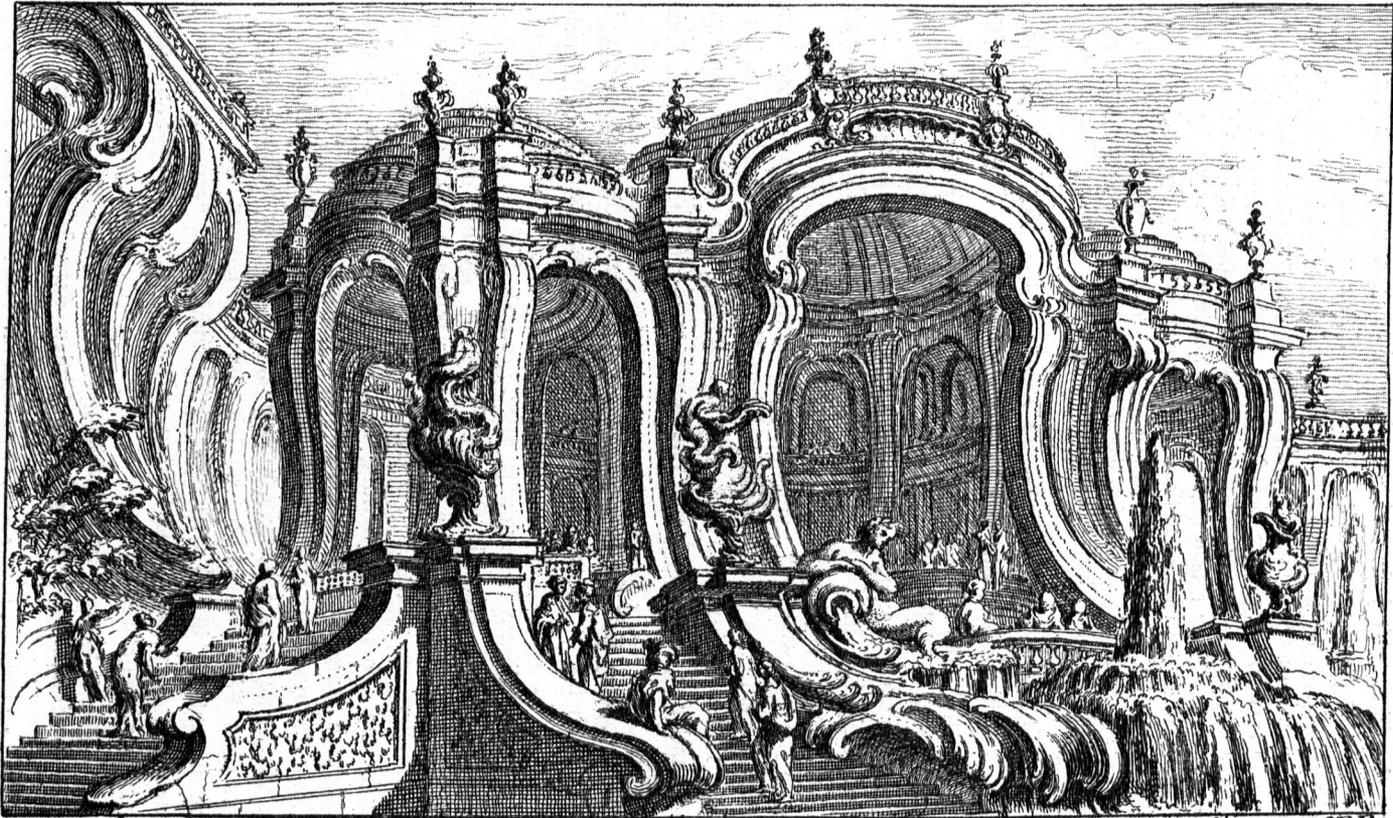
Destailleur giebt einige Auszüge zweier interessanter Artikel des *Mercure de France* von 1754 und 1755, worin der Kupferstecher *Cochin* diese Richtung *Meiffonnier's* vom Standpunkt der strengen Stilanschauung bespricht. Im ersten tadelt er seine Ausschweifungen der Phantasie. Im zweiten fingirt er eine vertheidigende Antwort der angegriffenen Partei. In letzterer wird gesagt, daß *Oppenordt* anfänglich der fraglichen Richtung viele Dienste geleistet, daß jedoch der große *Meiffonnier* erst ihre Wünsche ganz verwirklicht habe.

Aus der vorhergehenden *Cochin'schen* Kritik⁵⁷⁰⁾ geht hervor, daß von den Zeitgenossen *Meiffonnier* als derjenige angesehen wurde, der den Geschmack *Borromini's* sich angeeignet und für Frankreich, im Sinne einer freien, heiteren Architektur, das Gleiche gethan habe, was *Borromini* für Italien. Er habe zuerst den alten Gebrauch der geraden Linien überall vernichtet, habe auf alle Arten die Gesimse gedreht und anschwellen lassen, sie nach oben, nach unten, nach vorn und nach hinten gekrümmt. Er erfand die Gegensätze, verbannte die Symmetrie, so daß die beiden Seiten einer Füllung zu wetteifern schienen, welche sich von der alten geraden Form am meisten entfernen könne. In wunderbarer Weise verstand er die Gesimse des härtesten Marmors nach den sinnreichen Bizarrien der Cartouchen in gefälliger Weise zu biegen. Er brachte jene charmante **S**-Form der Umrisse in Aufnahme . . . er wandte sie überall an, und seine Zeichnungen waren eigentlich nur eine einzige Combination dieser Form in allen möglichen Richtungen . . . »mit seinen lieben **S**-Umrisfen ersetzte er Alles.«

Um den Compositionen mehr Leben zu verleihen, gab man die Symmetrie der Bildung, die ihr höchstes Vorbild in der Ansicht der menschlichen Figur, von vorn gesehen, hat, auf und griff zum Princip, das in der Seitenansicht der letzteren ausgedrückt ist. Hier rufen alle Linien und Formen den Begriff einer Bewegung nach einer klar ausgesprochenen Richtung nach vorn hervor. Man steht vor der aufgehobenen Symmetrie und kommt dadurch gleichsam zum höchsten Ideal einer Zeit, die vor Allem sich »frei« fühlen wollte.

⁵⁷⁰⁾ Fragmente davon in: DESTAILLEUR, H. *Notices sur quelques artistes français.* Paris 1863. S. 222 ff.

Fig. 66.



J.A. Meissonnier inv.

Huquier Sculp. et ex. rue S. Jacques. C.P.R.

Grotten-Composition von *Meissonnier* ⁵⁷³).

Erst die Fähigkeit, hier sicher schaffen zu können und durch »Compensation« zwischen ungleichen Elementen das Gleichgewicht der Harmonie zu erreichen, befriedigt den Meister der freien Richtung. Man gelangt zur Verwirklichung des Ideals des Ungebundenfeins. Und doch ist es stets eine »Harmonie des Ungebundenen«, etwas wie ein Festhalten am Anstand, den der Salon verlangt.

369.
Italienische
Vorbilder.

An der inneren Hauptthür der Kirche *Sant' Andrea* des Jesuiten-Noviziats zu Rom hat *Bernini* gegen den Fries, das Gesims und den Giebel der sonst streng gebildeten Thür zwei große Engel gleichsam angeklebt. Der eine sitzt auf dem Gesims; der andere fliegt heran, um sich ebenfalls zu setzen, und trompetet während des hierzu nöthigen Umkehrens, um seine Ankunft zu melden. Ersterer Engel ist viel höher gestellt, hält in der Rechten ein großes Wappenschild gegen den Giebelscheitel, aber in ganz schräger Richtung; aus seiner linken Hand läßt er eine ungeheure Schriftrolle fahnenartig in die Höhe und seitwärts flattern.

Carlo Fontana (1683) läßt das Rundmedaillon über der Thür von *San Marcello* am Corfo zu Rom an der einen Seite von einem stehenden großen Engel, an der anderen von einem kleinen sich bückenden halten, nur der Unsymmetrie zu Liebe. Aehnlich ist das Medaillon über der Thür in *Piazza di Maria in Passione* zu Genua gehalten.

370.
Meiffonnier.

Von *Fuste-Aurèle Meiffonnier* schreibt *Davillier*⁵⁷¹): »Er unterscheidet sich von Allen durch den übertriebenen und bewegten (*tourmenté*) Charakter feiner Compositionen. Sie sind von anmüthiger Frivolität, und die gerade Linie ist sorgfältig aus ihnen verbannt.« Allein in Art. 324 (S. 252) wurde bereits dargethan, daß *Meiffonnier* nicht ausschließlich dieser gewundenen Durchbildung der Architektur huldigte und daß bei ihm Elemente einer strengeren Richtung vorhanden sind. Zimmer-Decorationen *Meiffonnier*'s, wie diejenige für den Grafen *Besenal*, oder für ein Cabinet in Portugal⁵⁷²) darf man dagegen wirklich als Rococowerke bezeichnen. Die gewundenen Beine des Spiegeltisches und die Schnörkel der Muscheln, Cartouchen und Rahmen, Alles scheint, wie vom Winde ergriffen, sich zu krümmen und, oben bei den gewundenen Gesimsstücken angelangt, wie Blätter in einer Staubwolke herumzuwirbeln.

Der Gipfelpunkt der Formenentwicklung dieser freien Phase des in Rede stehenden Stils scheint — wenn auch nicht chronologisch, da der Stil noch dreißig Jahre fortlebte — in einigen dieser Compositionen *Meiffonnier*'s zu liegen. Es ist schwer, eine vollständigere Beseitigung aller geraden Linien zu erreichen, als dies in der Grotte geschehen ist, die Fig. 66⁵⁷³) zeigt. Selbst die Pfeiler und Strebe-
pfeiler gleichen sich überstürzenden Wellen oder scheinen mit dem herabstürzenden Wasser davon eilen zu wollen. Die Geschmacksverirrungen sind kein Hinderniß, bei *Meiffonnier* die sichere Beherrschung der Formen anzuerkennen. Allerdings sind mir in Frankreich ausgeführte Bauwerke dieser Richtung nicht bekannt geworden.

371.
Andere
Meister.

Bei *Jean Pillement* (1719—1808), der in Paris, London und Lyon arbeitete, findet man wiederum Rococo-Compositionen auf Grund der S-Form, wo Alles, statt in consolenartigen Felten ausgeführt zu sein, mittels Bäumen und Pflanzen in natürlicher Form hergestellt ist⁵⁷⁴). Er hat viele chinesische Elemente verwendet⁵⁷⁵). Dies ist die Zeit, in welcher die Gärten von *Lenôtre* durch solche »dans le goût anglo-chinois« verdrängt werden.

Bei *P. E. Babel* nimmt diese Richtung andere Eigenthümlichkeiten an. Große Gartenportale werden in den verdrehtesten Linien dargestellt, die für bizarre Um-

571) Im Vorwort zu: GUILMARD, D. *Les Maîtres ornemanistes etc.* Paris 1881. S. XV.

572) Abgebildet ebendaf., Pl. 52.

573) Facf.-Repr. nach: *Oeuvre de Fuste Aurèle Meiffonnier etc.* Paris (ohne Jahreszahl). Fol. 35.

574) Abgebildet in: JESSEN, P. Katalog der Ornamentfisch-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Leipzig 1894. S. 53.

575) Siehe das Nähere in: GUILMARD, a. a. O., S. 188.

rahmungen eines Schlüffelloches oder eines kleinen Porzellanrahmens paffen könnten. Gruppen von Amorinen, kofende Turteltauben, allerlei Attribute und Blumengehänge beleben diese Formen. Die Bewegungen dieser Windungen sind jedoch stets zu einem harmonischen Gleichgewicht contrastirender Linien und Biegungen ausgebildet und zeigen in dieser Eigenschaft eine bewundernde Meisterfchaft.

François de Cuvilliers (der Vater) hat gleichfalls solche Portale geschaffen, hinter denen er auch noch die Strahlen eines Sonnenunterganges inmitten eines Wolkenhimmels hervorbrechen läßt. Hier müssen die Linien der Wolken den verdrehten Windungen eines von Fontänen gekrönten Viaductes aus »Lattenwerk« zum Gleichgewicht verhelfen. Dies heißt denn auch ganz richtig ein »*Morceau de caprice*«⁵⁷⁶). Man sieht, daß während der strengen Zeit *Ludwig XIV.* die gebundene Phantafie Zeit gehabt hatte, reiche Schätze für die nächste Generation anzufammeln, und letztere entschädigt sich denn auch rückhaltslos und wahrhaftig nach Herzensluft.

Es ist mir nicht gelungen, irgend ein ausgeführtes französisches Bauwerk zu finden, das wirklich der Bezeichnung und dem Begriffe des Rococo, wie er im Vorstehenden aufgestellt wurde, entspräche.

Anders verhält es sich mit Deutschland. Wie für die *Rocaille*-Mode finden wir hier für den Rococo ausgeführte Beispiele, die den Begriff dieser Stilform besser zu verstehen helfen. Selbst dann, wenn man diesen Begriff Rococo streng auf Werke begrenzt, die aus der Entwicklung einer der Richtungen des französischen *Louis XV.*-Stils hervorgehen, nicht aber, wie der Zwinger in Dresden, aus der directen Entwicklung des italienischen Barocco, lassen sich in Deutschland eine Anzahl echter Rococo-Werke aufzählen.

Der Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen bei Lichtenfels in Franken (begonnen 1743) ist ganz in den Formen jener phantastischen Gebilde *Babel's* und Anderer gebildet, die große Gartenportale in Gestalt eines riesigen Schlüffellochbleches aufbauen⁵⁷⁷). Hier ist die Bezeichnung »Rococo« vollkommen am Platze.

Die Uebertragung der Formen der Innendecoration des französischen Salons Stils *Ludwig XV.* auf die Detailbildung einer Außenarchitektur mag ebenfalls als eines der Charaktere eines wirklichen Rococobaues gelten. In Würzburg bietet der Hof »Zum Falken« mit seiner reizenden Façade ein solches Beispiel. In Spanien hat der Palaft des Marquis *de Dos Aguas* zu Valencia ebenfalls eine wirkliche Rococo-Façade.

i) Meister von 1590 bis etwa 1750.

1) Meister des Zeitalters *Heinrich IV.*

Die in Art. 210 (S. 197) hervorgehobene Vernachlässigung des Studiums des Zeitalters *Heinrich IV.* erstreckt sich auch auf die Kenntniß der Architekten jener Zeit⁵⁷⁸).

Aus denselben Gründen, welche uns bewogen, gerade diese Phase in das möglichst richtige Licht zu stellen, wollen wir uns bemühen, das Gleiche für die Architekten dieser Zeit zu thun.

Es ist schwer zu sagen, ob der Mangel an guten Architekten, über den der Herzog *von Mayenne* 1590 klagt⁵⁷⁹), in dem Maße vorhanden war, wie aus seinen

⁵⁷⁶) Abgebildet ebendaf., Pl. 63.

⁵⁷⁷) Abgebildet von R. DOHME in: Zeitschr. f. bild. Kunst 1878, S. 288.

⁵⁷⁸) »Die Architekten der Zeit *Heinrich IV.*«, sagt *Lemonnier*, »nehmen zwischen ihren Vorgängern und Nachfolgern eine verwerfliche Stellung ein; keiner gelangte zu einem vollständigen Ruhme.«

⁵⁷⁹) Am 26. August 1590, bei der Ernennung eines Nachfolgers von *Baptiste Du Cerceau*, sagt *Mayenne*: »... considérant le peu de personnes qui se trouvent à présent capables pour exercer ledict estat et office à cause de la misère du temps, et